

HUGO ÉS VERDI – GIUSEPPE VERDI ZENEDRAMATURGIÁJA

„Ami a zsenit a tehetségtől megkülönbözteti, az a tömörítés, amely ugyan rokon a rövidséggel, de nem azonos vele”

(Alfred Einstein: A zenei nagyság)

A zenei romantika mintegy tizenöt-húsz évvel bontakozott ki az irodalmi romantika után, s a romantika irodalma és zeneirodalma között rendkívül szoros és érdekes kapcsolatrendszer figyelhető meg. A romantikus zenedráma elválaszthatatlan kora drámairodalmától, de úgy tűnik, hatásában, utóéletének tartósságában felülmúlja azt.

E jelenség okait kutatva, magyarázatát keresve vizsgálódásunkat, a romantikus dráma és zenedráma kapcsolatát illetően, Victor Hugo és Giuseppe Verdi munkásságára szűkítjük, kiragadva a két szerző színpadi oeuvre-jéből az általunk legjellegzetesebbnek vélt kapcsolódási pontokat, elsősorban Hugo: *A király mulat* (*Le roi s'amuse*) c. drámája, illetve Verdi: *Rigoletto* c. operájának elemző párhuzamba állításával.

Párizs, 1832 november 22. Victor Hugo: *A király mulat* című ötfelvonásos drámájának bemutatója a Comédie Française-ben. A verses dráma előadása botrányba, legtragikusabb jelenete nevetésbe fulladt. A cenzúra erkölcsi okokra hivatkozva már másnap betiltotta, levetette a műsorról a darabot.

1851 március 11.-én a velencei La Fenice színház Giuseppe Verdi Victor Hugo: *A király mulat* című drámája alapján komponált operáját mutatta be. A *Rigoletto* elsőprő sikert aratott, 22 estén játszották megszakítás nélkül, s a közönség lelkesedése estéről estére fokozódott.

Hugo számára nagy csapást jelentett *A király mulat* premierjének balsikere, az azt követő hosszadalmas per, sajtótámadás. Műve értékéről meg volt győződve s amint tehette, könyvformában tárta a közönség elé drámáját, amelynek terjedelmes előszavában ismertette az ellene irányuló támadás ideológiáját és célját s védelmezte, elemezte drámáját.¹

A fiatal Hugo színpadi sikerekről álmodozott, s egyik első drámájának, a Cromwellnek előszavával megalkotta a romantikus dráma- és színházművé-

¹ *A király mulat* című dráma előszavát a továbbiakban Victor Hugo: *Théâtre complet* I. Paris 1963-as Gallimard kiadás alapján, saját fordításomban idézem.

szet egyik legjelentősebb teóriáját, ars poeticáját, s darabok sorával igyekezett bebizonyítani annak életképességét.

Verdi sohasem írt esztétikai értekezéseket, a zeneművészetről alkotott elképzeléseit nem formálta terjedelmes művészetfilozófiai tanulmányokká (mint tették oly sokan, köztük híres kortársa, Wagner) nézeteit legfeljebb leveleiben, konkrét ügyek, egy-egy opera komponálása kapcsán fejtette ki. Zsenije, alkotóereje sohasem teóriákat, hanem zenés színpadi műveket teremtett, amelyek az operaházak máig leggyakrabban játszott darabjai a világ minden táján.

A Rigoletto 1851-es közönségsikerét számos hasonlóan zajos színházi ünnepség előzte már meg a harmincnyolc éves mester zeneszerzői pályafutása során. Az első igazán nagy, elsőprő sikere óta (Nabucco, Milano, Scala 1842) több mint egy tucat operát komponált, mutatott be Itálián kívül Párizsban, Londonban. A fiatal operakomponista útja keresztezte az irodalmi romantika főútvonalát, librettóinak jelentősebb részéhez a legnagyobb költők, írók műveiből merített.

A két *Foscari* (1844, Róma) és *A kalóz* (Trieszt 1848) című operák szövegkönyveihez **Byron** költeményei (*The two Foscari*, 1821 és a *The Corsair*, 1814) szolgáltak forrásul. A *Giovanna D'Arco* (Milano, Scala, 1845) *A haramiák* (London, 1847) és a *Louisa Miller* (Nápoly, 1849) megzenésítéséhez Verdi **Schiller** *Die Jungfrau von Orleans* (1801), *Die Räuber* (1781), és a *Kabale und Liebe* (1874) című drámáihoz nyúlt. A romantikus dráma fő ihletője, **Shakespeare** végig kísérte Verdi egész életét (*Macbeth*, Firenze 1847; *Lear-tervek*; *Otello*, Milano, 1887; *Falstaff*, Milánó 1893). **Hugo** drámái közül az *Hernani*-t (1830) már 1844-ben megzenésítette (szövegkönyv: Piave).²

A király mulat című Hugo dráma nyomán szerzett *Rigolettót* Verdi középső korszaka, az úgynevezett második „maniera” nyitó darabjának tekinti a zenetörténet. Az utóbbi évtizedek kutatásai vitathatatlanul bebizonyították, hogy a Verdi életmű egésze egy és oszthatatlan, mert a Verdi-oeuvre egységét az első operától az utolsóig Verdi sajátos zenedramaturgiája teszi nyilvánvalóvá. A korszakolás inkább Verdi témaválasztásának változására, művészi eszközeinek megújulására utal. A Rigoletto tehát egy művészi megújulást jelző korszak első műveként jelentős előrelépést jelentett Verdi pályáján. A témaválasztás sem a véletlen műve, hiszen a forrás a francia romantikus dráma is forradalmian új vívmány a húszas években.

Az erős klasszicista hagyományokkal rendelkező Franciaországban különösen heves, felfokozott módon jelentkezett a megújulás vágya. Hugo nemzedékének felfokozott életigénye, individualizmusa, a maga új lelki tartalmának adekvát kifejezést keresve akarta újjáteremteni a hagyományos műfajo-

² A Verdi-operák adatainál Gustavo Marchesi *Giuseppe Verdi c. művét* (magyar változat Eösz László, Bp. Zeneműkiadó 1983) vettük alapul.

kat, elsősorban a drámát, hiszen itt voltak a legerősebbek a hagyományok. A francia romantikusok, akik a neoklasszicizmus még uralkodó merev szabályrendszere az arisztotelészi Poétikán nyugvó akadémizmus ellen lázadtak, elvi elutasításait is erősen szubjektivizált „lirizált” formában fogalmazták meg, amely az újító szándékkal egyidőben szükségszerűen számos paradoxont is tartalmazott. Hugo a Cromwell előszavában, híressé vált ars poeticájában is hitet tesz a művészi szabadság, az alkotói szuverenitás, az eredetiség mellett, s jóllehet világosan kifejti újító eszméinek minden részletét, a szándék és a formába öntött kinyilatkoztatás között számos ellentmondás is feszül.

Figyeljük meg a legszembetűnőbbet, az eredetiség kérdését! Hugo ezt 1827-ben, a Cromwell előszavában így manifestálta:

„Vágjuk fejszéinket a teóriákba, poétikákba és szisztémákba. Verjük le az ócska vakolatot, mely a művészet homlokzatát takarja. Nincs szabály és nincs mintakép; (...)”³

Shakespeare mint példa szinte minden francia romantikusnál megtalálható. Hivatkozhatunk Guizot (1821), Stendhal (1823), Vigny esszéire, tanulmányaira, leveleire. Hugo színpadi kísérleteire William Shakespeare-ről szóló tanulmánya tesz pontot (1864).

Nem volt ez másképp az olasz romantikában sem, ahol a zenés színpadi költészet erőteljesebb virágokat növesztett mint az irodalom. A híres Shakespeare-témák már feltűnnek Rossini (Otello) és Bellini (Romeo és Júlia) zenés színpadán. Verdi pedig egész életében bálványozza, alkotói mintaképének tekinti Shakespeare-t, s mindig a „papához” tér vissza, ha ihletre, megerősítésre, művészi önigazolásra van szüksége.

A francia dráma megújításával egyidőben a romantikusok az adekvát színházi kifejezési formát is keresték. Inspiráló erővel hatott rájuk az angol társulatok 1821-es és 1827-es párizsi vendég szereplése. Sikerük méginkább fokozta a Shakespeare-színház és -színjátszás iránti érdeklődést.⁴

A francia romantikusoknak imponált az a mód, ahogy a *shakespeare-i népszínház* a tömegek elé tárja az angol történelem legizgalmasabb lapjait. A külföldi példák inspiráló hatására a francia történelem felé fordul az ifjú francia romantikusok figyelme.

Ugyanez a jelenség figyelhető meg Itáliában, az operaköltészet egyre nagyobb szerepet játszik a nemzeti egység megteremtésében, a nemzeti történelem nagy témái egyre gyakrabban kerülnek operaszínpadra.

Jean-Jacques Roubine szerint Shakespeare-nek az angol történelem hivatott ábrázolójának is köszönhető, hogy a „(...) forradalom és a Napóleoni háborúk utáni kiábrándultság méginkább eltávolítja az új nemzedéket a ne-

³ Előszó a Cromwell című drámához (fordította Lontay László) In: Victor Hugo válogatott drámái, Európa Könyvkiadó Bp. 1962. p. 656.

⁴ Conf. Anne Ubersfeld: Le drame romantique. Paris, Belin 1993. p. 97.

oklásszicizmustól, amelynek szépsége hidegnek és hamisnak tűnik.” Stendhal így vall erről 1815-ben:

„Moszkva óta az Iphigeneia Auliszbán kevésbé szép tragédiának tűnik. Úgy vélem, Akhilleusza rászedhető és egy kicsit gyenge. Sokkal inkább részrehajlónak érzem magam az ellenkező irányban, meghajlok Shakespeare Machbetje előtt.”⁵

A fiatal romantikusok, közöttük Hugo és Alexandre Dumas, Shakespeare királydrámáihoz hasonlóan színpadra álmodják a jelentős francia királyok történelmi világát. (III. Henrik, VII. Károly, I. Ferenc).

A francia történelmi téma színpadi favorizálásának több motivációját is felfedezhetjük. A történelmi téma lehetővé teszi, hogy a francia közönség felfedezze saját nemzeti identitását s a saját múlt átélése elvezesse saját történelmi jelenének megértéséhez. A történelmi jelen megértése annak kritikáját, s a közönség összekovácsolódását eredményezheti. Hugo az antikvitás témáihoz viszonyítva „modernnek” érezhette saját drámáinak témaválasztását, hiszen a *Le Roi s’amuse* cselekménye a XVI., a *Marion Delorme* pedig a XVII. században játszódik, s úgy érezte, jogosan reménykedhet a tömegek érdeklődésének felébredésében. A *Marion Delorme*-hoz írt előszóban bizakodva írta le ezeket a sorokat: „A színház most képes a sokaságot megrázni, s lelke mélyéig megrendíteni.”

A *király mulat* című tragédiát Hugo kísérleti darabnak szánta, célja az egységes közönség megteremtése volt. Érdekes történelmi korban játszódó, merészen újszerű előadást tervezett.

1832-ben Victor Hugo már világosan látta, hogy Franciaországban kétféle közönség van. A júliusi Monarchia kezdetén a színházbajáró közönség várakozását, figyelmét, érdeklődését tekintve differenciálódott, izlését szélsőséges polarizálódás jellemezte: egyrészt a Comédie Française-től emelkedett stílust, hangvételt, magasrendű hősokeket óhajtott, másrészt a boulevard-színházaktól izgalmas, cselekményes, könnyekkel, mennydörgésekkel fűszerezett látványosságot várt. Hugo minden törekvése arra irányult, hogy egyesítse ezt a kétfajta, társadalmi tagozódásuk szerint is elkülönült közönséget, hiszen liberális elveket vallott, tagadta az osztálykülönbségeket. Egy századdal megelőzve Jean Vilart, egyféle „théâtre national populaire”-t szeretett volna létrehozni.⁶ Hugo, a bátor újtó, nem riadt vissza attól sem, hogy ha kell provokálja ezt a kettészakadt, elkülönült közönséget, ha másképp nem megy, hát megrögzött, merev színházbajáró szokásaikra mér csapást. Egy nagyon is átgondolt cseltől remélte, hogy aláaknázhatja a megmerevedett tradíciókat, megfordíthatja a beidegződött színházi szokásrendet. Taktikájának kettős célpontja a Comédie Française és a Porte-Saint-Martin Színház volt s az

⁵ Idézi: Jean-Jacques Roubine: *Introduction aux grandes théories du Théâtre* Paris, Dunod, 1996. p. 80.

⁶ Conf. Anne Ubersfeld: *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993. p. 119.

előbbi elit s az utóbbi populárisabb közönségének útját ily módon akarta eltéríteni, fzlését megrendezni.

A népszerű, szórakoztató műsoráról nevezetes Porte-Saint-Martin Színházba, a látványos melodramák és tündérvjátékok közönsége számára egy klasszikusan következetes sorstragédiát tervezett, a *Lucrezia Borgia*t, de a szokástól eltérően vers helyett prózában írta.

A Comédie Française elit közönségét ezzel szemben egy „tragédie grotesque”-kel szándékozott célba venni, amely – mint már műfaji megjelölése is sejteti, elveti a klasszicista szabályokat, a színpadi konvenciókat. A híres Théâtre-Français elegáns közönsége a tragédia hőseként egy szörnyetget, egy közönséges, púpos udvari bolondot lát majd a színpadon.

A Porte-Saint-Martin számára írt *Lucrezia Borgia*ban a prózai forma ellenére Hugo ragaszkodott a nyelvi megformálás igényességéhez, a kevés szereplőhöz, a klasszikus tragédiához illő emelkedettségéhez. De jól ismerve a bulvárszínház közönségének fzlését, Hugo engedményeket tett: ragyogó díszletek jelzik a helyszínt, zenei kíséret (erre külön zeneszerzőt is szerződtettek) festi alá a hangulatot.⁷ A bulvárszínház közönsége jóízűen fogyasztotta el az édes ostyába csomagolt gyógypirulát, a prózában írt Lucrèce Borgia sikert aratott.

A Comédie Française-ben, amelyet a romantikus nemzedék legfontosabb stratégiai pontnak tartott, azonban nem sikerült kivívni a diadalt, Hugo vizsztatérése az „Hernani csatájának” színhelyére kudarcba fulladt.

A Comédie Française vezetősége által augusztus 16-án elfogadott és 1832 november 22-én műsorra tűzött *A király mulat* című ötfelvonásos tragédiába Hugo belesűrítette minden eddigi tapasztalatát, újítási törekvései elvi szintézisének tekintette. A darab műfaja „groteszk tragédia”, azaz *tragédie grotesque*, amely két ellentétes világban játszódik: I. Ferenc királyi udvarában és „alacsony társadalmi közegben”, az udvari bolond majd a bérgyilkos környezetében. A tragédia kibontakozását Hugo groteszk hatásokkal töri meg, amely a nyelvi megformálásban és a dramaturgiai építkezésben egyaránt megnyilvánulnak.

A témaválasztást illetően legújabb francia kutatások, Hugo közvetlen forrásait francia gyökerekhez vezetik vissza (Rabelais, Scarron, Brantôme), bár az angol (Shakespeare) és német (Lessing: Emilia Galotti) irodalmi modellek ismeretét, inspiráló hatását is nyilvánvalónak tartják.⁸

Brantôme szerint XII. Lajosnak és I. Ferencnek egyaránt volt Triboulet nevű bolondja, sőt, halálának dátumát (1536) is megelhetjük nála.⁹

⁷ Le théâtre en France (II. kötet, Jacqueline de Jomaron szerkesztésében, Paris, A. Colin, 1989. p. 73.

⁸ Opus cit. numero 4, num. 5 és Anne Ubersfeld: *Le Roi et le Bouffon*, Paris, Corti, 1973.

⁹ Ubersfeld fent említett művében Brantôme *Vie des hommes illustres...* c. művére is hivatkozik, p. 95.

Az udvari bolond Triboulet történelmi hitelességét igazolandó forráskutatásnál számunkra sokkal izgalmasabb az a tény, hogy a királyi bolond alakja megmozgatja a romantikusok képzeletét.

Paul Lacroix tanulmányt írt A francia királyok bolondjairól, majd Első Ferenc király két bolondja címen regényt adott ki.¹⁰

Victor Hugo 1827-es Cromwell-előszavában az udvari bolond figurája a „groteszk teóriájának” illusztrációjaként bukkant fel. Hugo a groteszket tartja „(...) a dráma legnagyobb szépségének”, mivel az igazi teljes költészet az ellentétek harmóniájában van” (...))

A groteszk mindenhova behatol (...), arra is képes néha, mint *Lear király* és a *bolond* jelenetében, hogy rikító hangját minden hamis zöngé nélkül összevegyítse a lélek legfenségebb, leggyászosabb, legálmodóbb harmóniáival!”

Más oldalon ez olvasható: „A modern ember gondolatvilágában óriási szerepe van a grotesznek. Mindenütt jelen van benne: a *groteszk teremti* egyrészt a *torzat* és az *iszonyút*, másrészt a *komikumot* és a *bohózatot*” (...) „Polüphemosz – szörnyűséges groteszk; Szillénosz – tréfás groteszk”¹¹

A bohóc szomorú és vidám egyszerre – Triboulet szörnyűséges és szájalomraméltó, de a komikum vonásait is magában hordozza.

Az iszonyú és a komikus, a szörnyűséges és a tréfás beleilleszthető-e a tragédia világszerűségébe, amelyet az alakok *elementáris szenvedélye* konstituál? „A tragédiák alapvetően megszűrnek a valóságot és csak a saját világszerűségük szempontjából lényeges megnyilvánulásokat prezentálják (Bécsy Tamás). A komikus a hétköznapihoz kötődik s a „tragédiák világszerűsége nem hasonlít a mindennapi élethez.”¹²

Hugo, A király mulat előszavában imponáló logikával és tömörséggel így vázolta fel a groteszk tragédia témáját, dramaturgiai mechanizmusát:

Triboulet, I. Ferenc francia király bolondja, a mindenki által gyűlölt gonosz szörnyeteg, egyetlen lényt szeret szenvedélyesen, a leányát, bűneiért egyetlen tiszta érzésében, apai szeretetében bűnhődik.

Hugo logikája szerint az udvar gyűlöli Triboulet-et, Triboulet gyűlöli mindenkit... Mi motiválja Triboulet gyűlöletét környezete iránt? Háromszoros nyomorúság tette őt gonosszá: „Triboulet nyomorék, Triboulet beteg, Triboulet udvari bolond.”¹³

¹⁰ Paul Lacroix, Les deux Fous, histoire du temps François I^{er}, 1524 c. regényt Ubersfeld szerint Hugo is ismerte, több motívumot átvett belőle, a két bolond figurája: a jó és a gonosz bohóc Hugonál kettős arculatú szereplő lesz – Triboulet.

¹¹ Előszó a Cromwell című drámához (fordította Lontay László) In: Victor Hugo válogatott drámái, Európa Könyvkiadó Bp. 1962. – az idézetek sorrendben a következő lapokon találhatóak: p. 647., p. 649., p. 639.

¹² Bécsy Tamás: A cselekvés lehetősége. Magvető, Bp. 1987. p. 31.

¹³ Le roi s'amuse, Préface de Hugo. Lásd 1. számú jegyzet, a továbbiakban az idézett részeket ez alapján a kiadás alapján fordítottam.

A királyt azért gyűlöli, mert az ifjú, szép egészséges embert neki, a beteg és torz udvari bolondnak kell szórakoztatnia. A bohóc Hugo értelmezésében a király lezüllesztője, megrontója. Ő az, aki „a zsarnokság, a tudatlanság és a bűn fele” taszítja I. Ferencet, így tehát vétkes a király léha, élvező életmódjának kialakításában, az udvar romlott légköréből következően a főnemeselek asszonyai és lányai elcsábításában.

Az udvari nemesség gyűlölete és bosszúja ennek a rendkívüli hatalommal bíró, a királyt bábként mozgató ellenszenves pojcának szól. Az alapszituációból Hugo a következő módon bontja ki a drámai konfliktust:

A mindennapi dárídók egyikén „(...) épp abban a pillanatban, amikor Triboulet de Cossé úr hitvesének elrablására biztatja a királyt, de Saint Vallier úr hívatlanul behatol a terembe és nyíltan a király szemére hányja leánya, Diane de Poitiers meggyalázását.”

Triboulet kettős énjéből fakadóan – az udvarban csak a „gonosz bohóc” identitása létezik, s a saját apai, emberi identitását itt kitöröli lényéből – a pillanatnyi tréfa kedvéért ezt a szenvedő apát kigúnyolja, mélyen megsérti fájdalmában. A tehetetlen Saint Vallier úr átka nem csupán a csábítót, de annak nyomorult szolgáját, a bohócot is sújtja. Idézem Hugót: „A dráma igazi témája Saint-Vallier úr *átka* (...) Kire háramlik ez az átok? Triboulet-re a király bolondjára? Nem. Triboulet-re az emberre, az apára ...”. A bohócnak nincsen senkije leányán kívül, akit egy néptelen városnegyedben, magányosan álló házában rejt el. „Minél inkább részesévé válik a bohóc a bűn, a romlottság elterjedésének, annál inkább izolálja, négy fal között tartja leányát, akit ártatlannak, vallásosnak és szemérmesnek nevel.”

Triboulet, a sötét arculatú, aki nagyon is ismeri a bűnnel, az erkölcsi botlással járó lelki gyötrelmeket, apaként attól retteg legjobban, nehogy ártatlan, tiszta gyermeke, Blanka is elbukjon. Ám az hugói dramaturgia mechanizmusában (ebben a drámában már nem a *végzet*) a *Gondviselés* (Providence) ugyanolyan módon sújt majd le Triboulet-ra, mint Saint-Vallier-ra. A király, Diane csábítója, akit a bohóc biztatott annyi más gyalázatos kalandra is, most majd Blankát csábítja el álruhában. Triboulet orgyilkost fogadva csapdát állít a királynak, hogy megbosszulja gyermekét, de tulajdon leánya válik áldozattá.

A közerkölcs megsértésének vádjával betiltott tragédia mozgatórugója az Hugo-féle dramaturgia szerint éppenséggel az erkölcs. Hugo az 1832-es előszóban így summázza a darab erkölcsi eszméjét: „(...) más művekben a *végzet* munkál a mélyen. E mű alapjaiban az 'Isteni igazságszolgáltatás' (...)” „Tribouletnak két neveltje, két tanítványa van, a király és a leánya; a király, akit ő ösztönzött a *bűnre* s a leánya, akit *erényben* neveltet. Egyik elveszejt a másikat. Triboulet M^{me} de Cossét akarja elraboltatni és saját lányát rabolja el. A királyt akarja meggyilkoltatni, hogy bosszút álljon leányáért és saját leá-

nyát gyilkoltatja le. A bűnhődés nem áll meg félúton: Diane apjának átka: Blanka apján teljesül be”.

Íme láthatjuk, Hugo a tragédia elé illesztett előszavában milyen imponáló logikával és tömörséggel (mintegy másfél oldalban) elemzi magának a darabnak drámai értékeit. Ez a tömörség, kérelhetetlen logikával történő dramaturgiai építkezés azonban nem a „groteszk tragédiában”, hanem húsz évvel később, paradox módon az olasz operaváltozatban, Verdi koncentráltabb zenés színpadán valósul majd meg.

De mi is történt A király mulat 1832. március 22-i bemutatóján?

„Le Tout-Paris culturel est présent”, azaz az egész párizsi művelt világ jelen van, írók, festők, díszlet- és jelmeztervezők, muzsikuskok, többek között: Nerval, Musset, Saint-Beuve, George Sand, Balzac, Gautier, Stendhal, Ingres és Delacroix, a híres díszlettervező Ciceri, a jelmeztervező Boulanger, Gavarni és Liszt Ferenc, az arisztokrata szalonok és a pénzvilág, a színházügyekért felelős d'Argout miniszter,¹⁴ és az ifjú romantikusok mintegy százötvenen. A színházi este csúfos kudarca véget vetett Hugo abbéli reményeinek, hogy irodalmi értékű romantikus drámát tud sikerre vinni Párizs leg-rangosabb színpadán.

A bukás okai között feltétlenül meg kell említenünk, hogy az Hugo által kismemelt legkiválóbb színészek, Bocage, M^{lle} Mars visszautasították I. Ferenc és Blanka szerepét, s akik helytálltak, mint Ligier (Triboulet) és Perrier (király), Hugo azok betanításával sem tudott érdemszerűen foglalkozni.

Hugo még a bemutatót megelőző éjszaka is simított a tragédia „groteszk hatásaiból eredő túlzottan is provokatív, illetve vaskosabb kifejezésein”. A színészek tehát nem tudták igazán gördülékenyen szövegeiket.

A bukás igazi okára a szemtanú, Adèle Hugo mutat rá, aki így emlékezik vissza a felizgatott közönség reagálásaira az ötödik felvonás zárójeleneténél, amelyben a bohóc haldokló leányát siratja: „A nevetés felerősödő hullámai, hurrogások, füttyögések elnyomták az apai zokogást; a színpadi vihar lágy duruzsolás volt a színházteremben tomboló viharhoz képest”.¹⁵

Ez a közönség, amely részben Hugo barátaiból tevődött össze, még ez a közönség sem bírta el azokat a szélsőséges színpadi hatásokat, amelyeket Hugo alkalmazott, s amely még a végkifejlet is „fűszerezte”. (Tudniillik a végzetes tragédiával szembesülő apát Hugo a színpadon még kiteszi egy-két groteszk hatásnak). Milyen meggyőzően fejt ki elveit Hugo a megújuló francia uráma színpadi hatásait illetően: „Mit tenne a romantikus dráma? (...) A nézőközönséget pillanatonként átvinné a komolyságból a nevetésbe, a bolondos izgalmakból a szívszagató megrendülésekbe, a komorságból az édes-ségbe, a tréfából a szigorúságba”.¹⁶

¹⁴ Confer. Anne Ubersfeld: *Le drame romantique*. Paris, Belin 1993. p. 120.

¹⁵ Victor Hugo raconté par Adèle Hugo (V. H. ahogyan A. Hugo elbeszéli) VI^e partie, p. 508.

¹⁶ Előszó a Cromwell című drámához (fordította Lontay László) In: Victor Hugo válogatott drá-

Vizsgáljuk meg az ötödik felvonás dramaturgiai felépítését, s a végkifejletet. A teoretikus Hugo mily módon teremti drámai szituációvá ars poeticáját?!

Az ötödik felvonás öt jelenetből áll, melyek a Szajna partján az orgyilkos háza mellett, a városon kívül játszódnak:

1. jelenet: Triboulet bosszúja beteljesedésének édességéről álmodozik (*monológ*); 2. jelenet: Saltabadil átadja a zsákba varrt hullát (*rövid párbeszéd, monológ*); 3. jelenet: Triboulet egyedül a zsákkal (*monológ*) – *hanghatások, mennydörgés*, távolból a király *éneke* hallatszik, felkelti a bohóc gyanúját; 4. jelenet: Triboulet kibontja a zsákot, a haldokló Blanka és a siránkozó apa *párbeszéde*, amely *tömegjelenetté* válik (Triboulet segítségért fut, megkonkatja a vészharangot, „egyszerű emberek jönnek fáklyákkal”); 5. jelenet: Blanka halott. Az apa ugyanezek között az „egyszerű emberek” között leányát siratja, székérért, orvosért rimánkodik. Sebovos érkezik, aki megállapítja a halált.

A verses dráma utolsó mondatait idézem:¹⁷

A Seborvos (megvizsgálva Blankát)

Nincsen már benne élet.

(Triboulet görcsös mozdulattal fölegyenesedik)

Bár oldalán sebet tapintottam ki mélyet

Megfúlt alighanem a vérfolyás miatt.

Triboulet

Megöltem lányomat! Megöltem lányomat!

(Lerogy a kövezetre)

A végkifejletet tartalmazó ötödik felvonásból az első jelenet teljes egészében, a második és harmadik pedig egy-egy közbeiktatott mozzanat kivételével (Saltabadil rövid színpadi jelenléte a másodikban, a király távoli éneke a harmadikban), Triboulet **monológja**.

A *drámai dinamizmusok sodrását az utolsó felvonásban Hugo kétszeresen is megtöri*: először is Triboulet a felvonás felénél is hosszabb ideig tartó magánjeleneteinek sorával (formái: monológ „álmonológ”), majd ezt követően azzal, hogy a haldokló gyermek és a kétségbeesett apa intimitást igénylő búcsúját tömegjelenetté, rossz értelemben vett operai finálévá tupírozza „megfűszerezve” mindezt a hétköznapiság szituációba nem illő részleteivel, nyelvi megformáltságaival.

mái, Európa Könyvkiadó Bp. 1962. p. 674.

¹⁷ A Király mulat. V. felv. 5. jelenet, Kálnoky László fordítása

Meg kell jegyeznünk, Verdi lényegi változtatás nélkül, de háromfelvonásosra tömörítette Hugo drámáját. Az utolsó két jelenetet elhagyta. Verdi biztos ízléssel lemondott a látványos fináléről, nem törte meg a drámai feszültséget.

A tragédia ötödik felvonását tanulmányozva óhatatlanul újra az hugo-i drámaesztétika adekvát soraira kell hivatkoznunk:

„(...) a dráma a groteszk és a fenséges együtt, a *test; benne a lélek, a komédiába burkolt tragédia*. (...) ha felváltva élesítjük a tragikumot a komikumon, a vidámságot a szörnyűségen, ha szükség esetén igénybe vesszük az *opera* varázsát is, akkor ilyen előadások (...) felérnek sok mással. A romantikus színpad csípős, változatos, ízletes étket készítene abból, ami a klasszikus színházban két pirulában adott orvosság”¹⁸. Az Hugo által feltálalt „étket” a közönség azonban nem tudta elfogyasztani sem az 1832-es bemutató elit közönsége, sem az ötven évvel későbbi reprízé, sem az azt követő ritka színpadra állítási kísérletek nézői. Legalábbis az eredeti formában nem!

Az Hugo-darab elutasításának okait eképpen summázhatjuk:

1. A franciák a darabot nem tudták történelmi dramaként elfogadni, mert I. Ferencet nagy reneszánsz uralkodóként őrizte meg a franciák történelmi tudata, ebből fakadóan a XVI. századi romlott, korrupt hatalom színpadi ábrázolása nem fogadtatta el a közönséggel azokat az aktuális „politikai áthallásokat”, amelyeket Hugo elvárt volna, s amit a hatalom nagyon is „elértett” ezt mutatja az azonnali betiltás, a sajtóhadjárat és az Hugo ellen indított per.

2. Másodszorra Hugo dramaturgiájában kell keresnünk a magyarázatot, a belső és külső helyzetben, a jellemábrázolás az akciósorozat dinamizmusainak ellentmondásaiban. Hugo konfliktusainak magja egyértelműen személyes, „drámáinak kiinduló dinamizmusa a szerelem”, a „szenvedély”, amely érzelembe a szenvedélyes apai vagy anyai szeretet és a bosszúvágy egyaránt beletartozik.¹⁹ Hugo azonban a drámai viszonyrendszerből kibomló cselekvések, cselekményetapok közé gyakran iktat olyan elemeket, amelyek nem a kialakult viszonyrendszerből erednek, nem tartoznak szervesen a drámához. A komikumot, tragikomikumot gyakran keveri a **hétköznapisággal**, s ez a kétes megoldás a befogadást illetően olyan feszültséget hoz létre, amit sem a korabeli, sem a későbbi néző nem tudott elviselni.

3. Az Hugo-téma színpadi megformálásának igen sajátos és ellentmondásos eleme a **kolorit és a zeneiség**, amely részben az operaváltozat pozitív recepcióját is magyarázza. Hugo több helyen hangsúlyozza: „A helyi színnek (*couleur locale*) nem a dráma felületén kell érződnie, hanem mélyen

¹⁸ Előszó a Cromwell című drámához (fordította Lontay László) In: Victor Hugo válogatott drámái, Európa Könyvkiadó Bp. 1962. p. 674.

¹⁹ Bécsy Tamás: A cselekvés lehetősége. Magvető, Bp. 1987. p. 201.

lent a mű legbelsejében, ahonnan önmagából kiárad a felületre, természetesen, egyformán (...)"

A „helyi szín” fogalmát a kor színével is árnyalja Hugo: „A drámát teljesen át kell hogy hassa a kor színe; valahogy benne kell lennie a levegőjében, úgy hogy az ember csak akkor vegye észre a kor és a légkör változását, amikor belép a dráma világába, vagy kilép abból.”²⁰

Hugo terjedelmes szerzői szövegekben ad leírást a helyszínről (reneszánsz királyi pompa, polgári interieur, félelmes külvárosi bűntanya, stb.; alakrajzai festőiek, sőt az érzéketlenségig a pontosítás érdekében híres festők közismert képeire hivatkozik: (I. felv., 1. jelenet „A király, ahogyan Tizian megfestette”; I. felv. 2. jelenet „Triboulet bohócmaskarában, ahogyan Boniface megfestette”).²¹

A szereplői szövegek közé iktatott szerzői utasításai rendkívül gyakoriak: érzékletesen, deskriptív pontossággal határozzák meg a szereplő színpadi helyét, mozgását, viselkedését, testtartását, *beszédének hangsúlyait, a kiejtett szavak és mondatok érzelmi nyomatakának, tonalitásának milyenségét.*

Hugo nagyon is jól tudta, hogy a körüti színházak egy-egy előadása milyen dramaturgiai és színpadi effektusoknak köszönhetik 30-40 estés siker-szériájukat, hiszen a saját korában oly népszerű melodráma formai eszközeiből ő is sokat merített. De nemcsak a népszínházak kínáltak látványosságot – a francia Opera és a párizsi Olasz Opera a zenei megvalósításon túl nagy hangsúlyt fektetett a vizuális effektusokra: a látványos be- és kivonulásokra, tablókra egyszóval pikturális effektusok hangulatteremtő erejével manipulált. Ami a közönséget illeti, lett légyen a társadalmi elithez avagy a köznéphez tartozó, egyaránt hálásan fogadta az efféle látványosságot.

A korabeli leírások szerint a közönség, elsősorban a melodramák látogatóira gondolunk, komolyan veszik a drámai fikciókat, lelkesednek, reszketve nézik az előadást, fülük és pórusaik segítségével szinte átítatódnak a drámával.²²

A nemritkán több hónapig tartó próbasorozattal létrehozott előadás írója egyben rendezője is volt saját darabjának. Állandó, kiváló technikai csoporttal dolgozott, nagy képzelőerejű díszlettervezője, gépésze pontosan és hűen követte az író-rendező utasításait.

Az irodalmi színház, a „théâtre littéraire” lenézett mostohatestvérét a melodramát vizsgálva még egy színháztörténeti tényre kell felfigyelnünk: a melodráma szerzője szintén a lehető legpontosabban lejegyzí a szöveggönyvbe megszámálhatóan sokaságú utasításait a színészi játékot, mozgást, deklamációkat, hangsúlyokat illetően. A. Laquante: Un hiver à Paris sous le

²⁰ Előszó a Cromwell című drámához (fordította Lontay László) In: Victor Hugo válogatott drámái, Európa Könyvkiadó Bp. 1962. p. 660.

²¹ V. Hugo: A király mulat (ld. 3. jegyzet)

²² Conf. opus cit. (ld. 8. jegyzet) pp. 108, 109, 112.

Consulat, 1802-1803 című *melodráma*ja *szövegkönyvének minden oldala zenei partitúrához hasonlítható szerzői utasításait* illetően: „élénken, nagyon élénken, lelkesen, gyengéden, mosolyogva, szomorúan, komor hangon, megtört hangon, rettenetes hangon...”²³

A melodramát, amelynek szerződtetett zeneszerzője volt, rendszerint nyitány előzte meg, zenét hallott a közönség a díszletcsere alatt és nemritkán zenei aláfestés kísérte az érzelmes párbeszédet, monológokat.

Tehát a közönség érzelmi befogadására oly jelentős hatást gyakorló melodramatikus effektusokból a romantikus dráma sok ötletet merített. A fiatal romantikus szerzőket ízlésükben megerősítette az a tény is, hogy az egyetlen név szerint is elismert „előfutár” Shakespeare darabjai is színesek, elevenek voltak, megszámlálhatatlan helyen tartalmaztak csatajeleneteket, bálakat, párviadalokat; daloltak, zenéltek is jó néhányban, még a tragédiákban is (Romeo és Júlia, Hamlet stb.).

Tehát Hugo is, részben a nagy irodalmi példakép hatására, részben a tapasztaltak alapján saját romantikus színházkoncepciójában óhatatlanul az előbb felrajzolt **népszínházi modelleket** követte, amikor is bőven alkalmazott színpadán ünnepségeket, táncot, felvonulásokat, dalbetétet. A zene is jelen van színpadán, sőt igen fontos hangulati tényezővé válik. A király mulat a Louvre-beli ünnepséggel kezdődik: „Fáklyák, zene, táncmelódiák, hangos nevetés” szól a szerzői utasítás; kuplyszerű dalocska hangzik fel többször is a harmadik, a negyedik és az ötödik felvonásban. Erős érzelmi töltetű monológjai szinte versben írt „áriák”.

Hugo maga az opera! Hugo hőseinek hosszú monológjait majd szétfeszíti a lírai áradás. A túláradó érzelem – szerelem, gyűlölet, féltékenység, bosszú- és halálvágy egy-egy „ária”; a hősök majdhogynem dalolnak Hugo színpadán. Egy-egy felvonás felépítéséből áriák, recitativók, duettek, együttesek derengenek fel. Az Hugo-dráma dráma zenéért kiált!

Próbáljuk meg áttekinteni, Verdi muzsikája miért könnyítette meg ugyanakkor a drámának a befogadását! Vajon hogyan történhetett meg, hogy a püpos udvari bolond figuráját az olasz operakomponista nevével köti össze a köztudat, mi az oka, hogy Hugo nevét elhomályosította Verdié?

Egyáltalán milyen mértékben beszélhetünk egy operakomponista tudatos dramaturgiájáról a 19. század első felében? Köztudott, hogy az esetek többségében a zeneszerzők a színházak kínálta szövegkönyveket zenésítették meg, jobb esetben megszokott librettistájukkal sikeres szépirodalmi alkotásokat írtak át énekelhető versekké. Verdi kitűnt azzal pályatársai közül, hogy nem „egy librettót”, hanem mindig a számára megfelelő témát kereste ki a szövegkönyvek erdejéből. Igen gyakran saját maga választotta ki olvasmányai közül, melyek tekintélyes hányadát a korabeli romantikus irodalom al-

²³ Opus cit. (ld. 8. jegyzet) p. 113.

kotta, a soron következő opera sujet-jét, s igen korán vált saját zenedrámáinak dramaturgiájává. Elég ha az ismert Verdi életrajzokra, levelekre hivatkozunk.

Verdi az, aki diktálta librettistáinak a teendőket, ritkán kért, inkább nagyon is tudatosan utasított, rendelkezett az opera drámai helyzeteinek, a szereplők jellemeinek kidolgozását illetően. S a librettisták – kivéve talán Boitót – nem mások mint engedelmes rabszolgák a Mester szolgálatában. Verdi meg volt győződve, hogy az opera témájának megválasztása mindenekelőtt színházi választás, vagyis a témában hatásos zenedrámái magnak kell rejtőznie, s hogy az operakomponista szerepe jóval több, mint egy egyszerű „zenei illesztő”.

Hugo költészetének világával Verdi a negyvenes években találkozott először. Hogy mennyire vonzotta Verdit Hugo drámáinak „operaisága” azt elsőként az *Hernani* alapján komponált Ernani bizonyítja. Az *Hernani* Verdi egyik első, irodalmilag is nagyra tartott szövegválogatása volt.

Hugo hősei – Hernani, Dona Sol, de Silva, Carlos – Verdi értelmezésében egy-egy affektus testet öltött képviselőjévé válnak. Verdi az eredeti drámát, amit a „sok cselekmény, a tűz és a szenvedély” tesz vonzóvá számára átdramatizáltatja, tömörebbé formáltatja. Az öt felvonást négyre redukálja. Hugót követve címeket ad a felvonásoknak, de Verdi színpadán már a főhős sorsára utaló négy egység – A bandita, A vendég, A kegyelem, Az álarcos – megbonthatatlan láncolatot alkot. Hugóval szemben, akinél a felvonásvégek mármár a katasztrófa határán törnek meg a feszültséget, odázzák el a konfliktus igazi kibontakozását, Verdi a négy főszereplő emberi érzelmi ábrázolására helyezi a hangsúlyt, a politikai konfliktust leredukálva, izgalmas sorsdrámát komponál az irodalmi nyersanyagból.

A sokat kritizált nevezetes kürtszignált Verdi mesteri módon mottó illetve idézetszerűen illeszti be az opera zenéjébe. A kürtmotívum, amely átszővi az egész operát a sors és a halál jelévé válik, szimbolikus tartalmával ilyen módon nem megtöri, de erősíti a tragédiát. Az opera zenei eseménysovrása szédítő ritmusú, annak ellenére, hogy még a zárt zenei formák uralják a művet: strófikus építkezésű ária, duett, recitativo. Verdi az Ernani hőseinek már jellegzetes egyéni zenei világot teremtett, melodikus jellemzésük átszővi az egész operát.

A második találkozás Hugo drámaírói művészetével még jelentékenyebb hatású a Verdi-oeuvre egésze szempontjából. Verdi 1850-ben már így ír Piavenak:

„Oh, A király mulat a legnagyobb téma, lehetséges, hogy a modern idők legnagyobb színpadi darabja. *Triboulet Shakespeare-hoz méltó invenció!!* Egészen más mint az Ernani! Egy olyan téma, amely nem bukhat meg (...)”²⁴
Nem bukhat meg! Hol? Verdi operaszínpadán!

²⁴ Verdi leveleiből vett idézeteket Verdi válogatott levelei c. könyv alapján idézem (Zeneműkiadó Bp. 1956)

Mi sem mutatja meg jobban, mennyire akarta, szívéhez mennyire közel állt Hugo Tribouletja mint hosszadalmas és következetes viaskodása a drámai mag sértetlenségéért Piavével, Marzarival, az osztrák cenzúrával.²⁵

Évekkel az opera bemutatója után is így vélekedett a libretto forrásáról: „Az a véleményem, hogy a legjobb szövegkönyv azok között, miket eddig megzenésítettem,” színpadi hatást tekintve (persze nincs szó költői vagy irodalmi érdemről), a Rigoletto. Drámai helyzetei erőteljesek. Változatos, szenvedélyes...” (1853. ápr. 22.)

Verdit Triboulet alakja mellett az átok-motívum ragadta meg, legegyszerűsödött s operája címéül is ezt, *La maledizione di Vallier*, majd a még egyszerűbb *La maledizione*-t szánta.

Verdi, a moralista ebben a címben a téma legfrappánsabb erkölcsi megfogalmazását látta. Mint köztudott az osztrák cenzúra azonban a helyszínt, a szereplők elnevezését, a királyra háruló átkot, a bosszút, a zsákba varrt hullát, minden lényeges drámai elemet ki akart törölni a készülő operából. Verdi, aki tudta, hogy a nagy érzelmeknek a művészetben megvan a maguk fenséges és nyomorúságos világuk, nem engedett: „(...) nem akarták, hogy Tribouletto (4) csúnya és púpos legyen!! *Púpos, aki énekel. S miért ne! ... Visszatetszést szül?* – nem tudom; (...) Én éppen azt találom szépnek, hogy ezt a torz és nevetséges külsejű, belül szenvedélyes és szeretet fűtötte figurát vigyem színpadra. Éppen ezek miatt a tulajdonságai miatt választottam ezt a témát”.

Triboulet, Tribouletto, Rigoletto! – Hugo púpos udvari bolondja címszereplővé vált. A zenetörténetben először egy szerencsétlen, nyomorék emberből lett operai hős.

A Rigoletto-téma, a „Shakespeare-hez méltó invenció” különös fontosságot nyer, ha a romantika irodalmában oly jelentős **marginalitás** szempontjából vizsgáljuk. Gilles de Van Verdi zenés színházáról 1922-ben közreadott monográfiájában világít rá arra a tényre, hogy a középső maniera talán máig legnépszerűbb három darabja a Rigoletto, A turbadúr és a Traviata három marginális figurát állít a mű középpontjába. A trilógia mind a három címszereplője „kitaszított” a maga életközegében, mert sem a megvetett púpos, sem a cigányinó „anyát” magáénak tudó trubadúr, sem a párizsi kéjhölgy nem tarthat kora társadalmának akceptált figurái közé.

Sőt mi több, mind a három operahős környezetének sajátos „szórakoztatás” is, s mint ilyen a „**művész**” lehetséges megtestesítője, **metaforája**.

Verdi levelezését olvasva óhatatlanul feltűnik, hogy a visszafogott, olykor merev, kegyetlenségig igazmondó zeneszerző képe mögött hogyan rajzolódik ki egy másik arc, a rendkívül érzékeny művész portréja: a megalázott, pórére

²⁵ Piave Verdi librettistája, akaratának engedelmes végrehajtója, v. ö. Carlo Gatti, p. 268. Marzari a Teatro Fenice elnöke volt.

vetköztetett, a közönség kénye-kedvének kiszolgáltató, az önmagát kiárusító, vásári komédiás érző ember arca:

„Oh mi nyomorult cigányok, sarlatánok... és minden amit akar, mi arra kényszerülünk, hogy aranyért eladjuk bánatunkat, gondolatainkat, vágyainkat és a közönség három livres-ért megvásárolja a jogot, hogy kifütyüljön vagy megtapsoljon bennünket. Ebbe bele kell törődnünk, ez a sorsunk...”

A trilógia témaválasztásának rejtélyéhez Verdi mély lelki kötődése adja meg a kulcsot. Az operák, köztük a Rigoletto máig tartó közönségsikerének titkát művészi eszközeinek hatásosságában kell keresnünk.

A tanulmány mottójául választott Alfred Einstein sorokat²⁶ a „tömörítésről” értelemszerűen kapcsolhatjuk az Hugo-Verdi dráma- és színpadművészeti párhuzam megvilágításához²⁷. Ami az oly tartózkodó, magába zárkózó Verdit idősebb korában is vallomásra bírhatta művészeti kérdésekben, ez éppen a letisztult egyszerűség, a művészi sűrítés kérdése volt: „És az a művészet, amelyben nincs természetesség és egyszerűség, már nem művészet. Az alkotói folyamat szükségszerűen az egyszerűségeen nyugszik”. Verdi úgy tartotta hogy a melódia, a harmónia nem lehet más csak eszköz a művész kezében, hogy igazi zenét komponáljon. De eszköznek, üres formának tekintette a zenekari effektusokat, a díszített énekmodót, a koloritot is, amennyiben nem a drámai kifejezést, hanem a gondolat hiányának az elleplezését szolgálták.

Verdi az ötfelvonásos drámát háromfelvonásosba tömörítette Piavével oly módon, hogy minden lényeges cselekménymozzanatot minden jelenetet megtartott a király (a herceg) és Blanka (Gilda) harmadik felvonásbeli palotai párbeszéde, és az utolsó felvonás két jelenete kivételével. Az opera elsősorban duettekben építkezik, a duettekben bomlanak ki az áriák. Az első felvonás második képétől kezdődően (Rigoletto-Sparafucile, Rigoletto-Gilda, Gilda-Herceg) alig találunk jelenetekbe ágyazott nagy együtteseket. A kettősök a drámai helyzet függvényében rövidebb-hosszabb önálló áriákra bomlanak, ám a visszatérő motívum és a közös hangulati tartalom egységbe fűzi őket. Formai cezúra nem választja szét a zenei egységeket. Várnai Péter²⁸ szerint: „A Rigolettótól kezdve Verdi formálását a nagy komplexumokra való törekvés, a jelenetek nagy egységének, a forma nagy ívének megvalósítása jellemzi.”²⁹

Az egész zenedrámát egységes zenei kolorit, átgondolt motívumháló, a karaktereket jelző egységes dallam-rendszer szövi át.

²⁶ Alfred Einstein : A zenei nagyság, Európa Könyvek, Bp. 1990. mottó p. 113.

²⁷ Verdi művészetéről alkotott megítéléseim megerősítéséhez nagyban hozzájárult A. Einstein A zenei nagyság és Gilles de Van: Verdi un théâtre en musique című műve (Paris, Fayard 1992. p. 50., pp. 116-117., pp. 284-285.).

²⁸ Várnai Péter, a hazai Verdi-kutatás nemzetközileg is leismert szaktekintélye több művével is segítségemre volt.

²⁹ Várnai Péter: Verdi operakalauz, Zeneműkiadó, Bp. 1978. p. 127.

A néhány ütemes nyitány – mintegy a mű két legfontosabb eszmei gondolatát sűrítvén – az átok-motívumból és Gilda lefelé hanyatló, tragikus sor-sát jelző skála motívumából bontakozik ki.

Verdi élesen körvonalazott, markáns egyéniségeket állít elénk, amit a három főszereplő árnyalatokban gazdag, de egységes zenei megfogalmazása bizonyít.

A *Mantuai herceg*, (I. Ferenc) – Verdi szavaival „mindenképpen kéjenc ... könnyelmű, tejhatalmú úr”. Zenei jellemzésére gyakran táncritmust, hármás lüktetést, alulról felfelé törő dallamrészeket alkalmaz, ezzel jelezve a herceg léhaságát, a céltudatos embert, a nőhódítót. *Gilda* (Blanka) tiszta alakjára a hercegével ellentétesen a lefelé hajló dallamív a jellemző, illetve drámai szituációban átveszi partnerei – szerelmese és apja – dallamvonalát. *Rigoletto* zenei jellemzése a legváltozatosabb, legegényítettebb az operában. Az első felvonásban az udvar léha könnyedségét jelző táncos hangvételű dallamvilághoz alkalmazkodik szólama. A Monterone (Vallier) jelenetben intonációja ellenszenves, pimasz karaktert ábrázol. Nagy monológja („Az élet és az emberek bűnösök abban, hogy ily aljassá lettem”) már a figura kettősségének zenei megfogalmazását tartalmazza. Leányával Gildával való jeleneteiben az apa: szeretet mélyen átélt érzései egyértelműen a legszebb dallamok formáját öltik. *Rigoletto* egységes zenei karakterizálására Verdi az Asz-dur, Desz-dur hangnemekört használja, a dalszerűen zárt egységeket recitativóvá, majd szinte átmenet nélkül robbanó indulatokat kifejező ariává formálja (II. felv. „Cortigiani” ária, – „Szolgalelkek, ti rablók, ti gyávák”).

Verdinél a közös hangulati tartalom olvasztja egységgé az együtteseket is. Az utolsó felvonás híres kvartettjében a négy szereplőt – Maddalena, a Herceg, *Rigoletto*, *Gilda* – négy különböző lelki állapotban jeleníti meg a zene. Mind a négyen saját jellemükhöz híven élik át a helyzetet (csábítás, kacérság, bánat és megcsalatottság, düh), ám a négy dallam az egyénítés, a zenei jellemzésen felül a legcsodálatosabb harmóniában olvad össze.

1857-ben a párizsi premiért megelőzően Victor Hugo perbe akarta fogni a Théâtre Italien impresszárióját, nem akart belenyugodni A király mulat megzenésítésébe, párizsi előadásába. Az opera megtekintésére is igen nehezen vették rá barátai a s fennmaradt anekdota szerint az előadás végén csak ennyit mondott: „... én is elérnék ilyen hatást, ha drámáimban egyidejűleg beszéltethetnék négy személyt oly módon, hogy a közönség megértse a szavakat és az érzéseket.”

Rigoletto szavait és érzéseit Verdi zenéjének köszönhetően majd 150 év óta érti a közönség. A püpos bohóc említésekor nem Hugóra, Verdire gondolunk. A zeneköltő keltette életre a drámaköltő álmait.

Az Hugo-Verdi párhuzamot egy Derridától választott idézettel szeretném zárni, amelyet egyben ezen írás summázatának is tekinthetünk:

„Úgy tűnik számomra, hogy ott ahol az egyszerűség és a rend uralkodik, nem jöhet létre sem színház, sem dráma, másrésről az igazi színház úgy születik meg, mint a költészet, de más utakon, a renddé szerveződött anarchiából.”³⁰

³⁰ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Édition Seuil, p. 365.